

HERMEMENEVTIČNO RAZUMEVANJE ONTOLOGIJE UMETNIŠKEGA DELA

**Kantova zasnova estetike na pojmih okusa in
genija ter Gadamerjeva hermenevtična analiza**

Od estetskega subjektivizma do hermenevtičnega izkustva

173

Pričujoče besedilo bo skušalo analizirati osnovne ideje Gadamerjevega dela *Resnica in metoda* (v nadaljnjem besedilu *RiM*) na mestih, kjer se avtor sooča z estetskimi stališči, ki so predmet tretje Kantove kritike, *Kritike razsodne moči* (v nadaljnjem besedilu *KRM*). Tega Kantovega dela se je upravičeno prijela tudi oznaka *kritika kritike*, saj avtor v njej kritično preizprašuje predpostavke izkustva umetnosti, ki pa niso hkrati tudi predpostavke za neko teorijo estetike, ki naj bi ji sledila. O tem Danko Grlič v tretji knjigi svoje *Estetike* med drugim zapiše, da je Kant pravzaprav šele s svojo tretjo kritiko, kjer se je popolnoma znebil svojega doktrinarnega pristopa, značilnega za njegova prejšnja dela, postal pravi kritični filozof, ki v središče svojega filozofskega zanimanja postavi problem same možnosti kritike, s čimer postavi pod vprašaj doktrinarnost vsakršne doktrine: »Tretja kritika je samo še kritika, ne pa kritična predpostavka nečesa, kar preneha biti kritika, ni kritično pripravljanje doktrine.« (Grlič, str. 38)

Gadamer v drugem poglavju prvega dela svoje znamenite knjige, v katerem vzame pod drobnogled Kantovo *Kritiko razsodne moči*, poudarja, da to delo ni več le kritika okusa, kolikor je okus predmet kritične presoje drugih, temveč postane zanj bistven apriorni moment, ki presega empirično občost – sklicevanje na prevladujoči okus zato spregleda pravo bistvo okusa. Ravno tej filozofski gesti je

treba po Gadamerjevem mnenju priznati vrednost velikega dosežka, ki presega prispevek utemeljitelja estetike Alexandra Baumgartna: »Kant je bil prvi, ki je v izkustvu umetnosti in lepega prepoznal lastna filozofska vprašanja. Skušal je najti odgovor na vprašanje, kaj je izkustvu lepega – takrat, ko 'imamo nekaj za lepo' – zavezujoče, pri tem pa ne izraža gole subjektivne reakcije okusa.« (Gadamer: *O aktualnosti lepega*, str. 30) Kritika kritike je torej pri Gadamerju mišljena v smislu, da »sprašuje po upravičenosti takšnega kritičnega zadržanja v zadevah okusa«, pri tem pa »gre za pravi a priori, ki naj absolutno in vedno upravičuje možnost kritike.« (Gadamer: *RiM*, str. 47) Ključno vprašanje je torej, kje bi bilo ta moment mogoče najti.

174

Gadamerjevo branje Kanta je zanimivo v več pogledih, saj skuša z njim predvsem preseči Kantovo radikalno subjektivizacijo izkustva umetnosti, ki se je začela z njegovo *tretjo kritiko*. Ob tem velja opozoriti na obrnjenost trodelnih struktur pri obeh avtorjih, ki ju obravnava ta naloga, saj Gadamer hermenevitično izkustvo kot izkustvo umetnosti uvrsti na prvo mesto analize, pred izkustvo zgodovine in izkustvo filozofije, medtem ko ga Kant, kot rečeno, umesti na tretje mesto svoje 'trilogije', na prvo pa izkustvo filozofije. Na to v svojih *Problemih hermenevtike* opozarja Borut Pihler, kjer poudari tudi, da gre za formalno identiteto, za strukturalno homologijo področij in ne za vsebinsko analogijo, pri čemer pušča odprto vprašanje, zakaj je pri Gadamerju, v nasprotju s Kantom, področje estetskega na prvem mestu. Poljski filozof Władysław Tatarkiewicz vidi v tem vnovični pojav temeljne aristotelovske trihotomije, ki tri področja človekovega zanimanja in delovanja razlikuje na *teorijo*, *delovanje* in *ustvarjanje*. Ta naj bi se po Tatarkiewiczu vrnila ravno zahvaljujoč Kantu, z njegovo trojno shemo pa naj si ne bi pomagali le njegovi privrženci, ampak tudi nasprotniki.

Gadamer zaključi poglavje o transcendiranju estetske dimenzije, ki predstavlja prvo polovico prvega dela *Resnice in metode*, s parafrazo znamenitega Heideggrovega vprašanja *Kaj je metafizika?*, aplicirano na izkustvo umetnosti. Zanima ga, kaj to izkustvo v resnici je in kakšna je njegova resnica, in ne kako misli samo sebe (podobno, kot je Heidegger spraševal, kaj je metafizika, v nasprotju s tem, kar je o tem mislila sama), saj je v izkustvu umetnosti po njegovem mnenju na delu pravo izkustvo, zato se je ob tem nujno vprašati o načinu biti tega, kar se v tem razmerju izkuša (umetniškega dela), da bi lahko razumeli resnico, ki nam je posredovana skozenj.

Gadamer s tem dosledno uresničuje svojo namero, da bi izpostavil izkustvo umetnosti kot hermenevitično izkustvo, torej izkustvo sveta skozi umetnost [a]li z drugimi besedami, izkustvo umetnosti kot hermenevitično izkustvo lahko dojamemo ustrezno, če teoretsko relativiziramo spoznavno vrednost naravoslovnega

metodološkega ideala na področju estetskega, kar pomeni, da dobi to področje samostojen ontološki status«, kot v nadaljevanju svoje razprave izpostavlja Pihler (*Problemi hermenevtike*: str. 20).

Uresničenje te namere je torej možno le, če umetnost rešimo ujetosti v področje estetskega dojemanja, kar pomeni, da nezadostno in neustrezno izhajanje s stališča estetske zavesti nadomestimo s širšim, filozofsko-hermenevtičnim izhodiščem. »Izkustva umetnosti ne smemo potisniti v nezavezujočost estetske zavesti«, kar pozitivno pomeni, nadaljuje Gadamer, da »umetnost je spoznavanje in izkustvo umetnine nam omogoča, da smo udeleženi pri tem spoznavanju«. (Gadamer: *RiM*, str. 89–90) S to zahtevo se Gadamer odločilno odvrne od Kanta, ki je umetnosti odrekel funkcijo spoznanja in se hkrati približa Heglu, ko ta preseže estetski subjektivizem, karakterističen za Kanta. Njegovo navdušenje nad Heglovim pojmovanjem umetnosti postane najbolj razvidno v odstavku, kjer Kantu očita, da v umetnosti ni mogel prepoznati funkcije posredovanja resnice – načina spoznavanja posebne vrste, drugačnega od čutnega spoznanja, ki znanosti posreduje podatke, in tudi od pojmovnega spoznavanja –, saj je kaj takega težko priznati, če, kakor Kant, resnico spozna(va)nja merimo ob znanstvenem pojmu spozna(va)nja in naravoslovnem pojmu dejanskosti. »Pojem izkustva je nujno treba razumeti širše kot Kant, tako da lahko tudi izkustvo umetniškega dela razumemo kot izkustvo. Za to nalogo se lahko sklicujemo na Heglova občudovanja vredna predavanja o estetiki.« (prav tam, str. 90) Vsebina teh predavanj po Gadamerjevem prepričanju uveljavlja resničnostno vsebino, ki je položena v vsako izkustvo umetnosti in je obenem posredovana z zgodovinsko zavestjo. (»Estetika tako postane zgodovina svetovnih nazorov, se pravi zgodovina resnice, kot se kaže v zrcalu umetnosti.« – prav tam, str. 90) S to filozofsko gesto je torej pripoznana Gadamerjeva osnovna naloga *Razkritja vprašanja o resnici ob izkustvu umetnosti*: v izkustvu umetnosti upravičiti spoznanje resnice.

Zanimivo je, da Gadamer – ob vsem občudovanju Hegla – v svoji razpravi ne problematizira njegovega stališča, ki pripelje do ukinitve umetnosti v pojmovnem védenju filozofije. (Gadamer: »Tudi v tem pa ne moremo videti le nekaj zmotnega, kolikor je s tem daleč preseženo območje subjektivnega duha. V tem presežku je trajni moment resnice Heglovega mišljenja.« – *RiM*, str. 91) Nikjer se tudi jasneje ne opredeli do Heglove teze o koncu umetnosti, oziroma to potezo samo posredno nakaže, s tem ko se zaveda, da stališče neskončnega védenja, ki mu botruje Heglov spekulativni idealizem kot odgovor na kantovski estetski subjektivizem, vključuje odpravo umetnosti in njen dvig v filozofijo.

Kritika estetske zavesti in estetskega razločevanja

V Gadamerjevem izpeljevanju hermenevtičnega izkustva kot izkustva umetnosti se njegovemu fenomenološkemu pristopu na pot postavljata dve oviri, ki ju bomo natančneje spoznali v nadaljevanju, saj moramo še pred tem odstreti tancico z vprašanj, ki so neposredno vezana na problematiko razumevanja estetske biti.

Fenomenološka kritika psihologije in spoznavne teorije devetnajstega stoletja je po Gadamerjevem mnenju tista, ki ji dolgujemo zahvalo za osvoboditev od pojmov, ki so preprečevali ustrezno razumevanje estetske biti, saj je prva opozorila na zgrešenost vseh poskusov, ki način biti estetskega razumejo kot modifikacijo izkustva dejanskosti. »Vsi pojmi, kot so posnemanje, videz, raz-dejanstvenje, iluzija, čarovnija, sanje, predpostavljajo navezavo na pravo bit, od katere je treba estetsko bit razlikovati. Fenomenološko vračanje k estetskemu izkustvu pa uči, da to sploh ne misli iz take povezave in vidi pravo resnico prej v tem, kar izkuša.« (Gadamer: *RiM*, str. 79) Čeprav se Gadamer zaveda, da sam pojem dejanskosti nima nič opraviti s Kantovim naukom, pa avtorju *Kritike razsodne moči* kljub temu pripiše krivdo za to, da je pojem spoznanja preveč zožil in s tem pomagal do veljave nominalističnemu pojmu dejanskosti, s čimer naj bi zakrivil ontološko zadrego, v kateri se je znašla estetika devetnajstega stoletja. To odtujitev od dejanskosti Gadamer imenuje *estetska zavest* in jo postavi v pojmovno bližino omike, ki jo je Hegel prepoznal kot obliko 'odtujenega duha', ki si prizadeva za občost in je zadržan do vsakršnih partikularnosti ter distanciran do neposrednega sprejemanja ali zavračanja. Značilnost omikane estetske zavesti, ki na vse gleda estetsko, je, da ne priznava nobenih vsebinskih meril in da zanjo ne velja več pripadnost umetnine k njenemu svetu, saj se ima sama za »doživljajoče središče, ob katerem se meri vse, kar velja za umetnost« (prav tam, str. 80) in torej meri le na delo samo v njegovi čisti estetski biti.

176

Abstrakcijo, ki dosledno izhaja iz Kantove transcendentalne namere in izbira zgolj glede na estetsko kakovost kot tako, Gadamer imenuje *estetsko razločevanje* (»Dogaja se v samozavedanju 'estetskega doživljaja'.« – Gadamer: *RiM*, str. 81), ki razločuje med estetskim in neestetskim. In tukaj pride do za naš kontekst ključnega premika: estetska zavest, ki jo zanima vse, kar ima umetniško vrednost, ne le tisto, kar je sedanje, je obenem tudi zgodovinska zavest, zato se zaveda zgodovinske relativnosti okusa. To ima za posledico, da ni vse, kar se ne ujema z lastnim 'dobrim' okusom, s tem že ovrednoteno kot plod slabega okusa, temveč »[n]a mesto enotnosti okusa zdaj stopi gibljivi čut za kakovost«. (prav tam, str. 81)

Če temu ob bok postavimo modernejše (filozofske) teorije umetnosti in ustvarjanja, bo še posebej zanimivo videti, kako se te opredeljujejo do tega, kar smo poimenovali vsebinska merila in vpetost umetnine v določen kontekst, predvsem pa iz katerega središča se valorizira umetnost in zgodovinska oziroma čista estetska bit umetniškega dela. Ko Boris Groys v svojem spisu *Umetnost in kulturna ekonomija* razmišlja o odnosu med profanimi predmeti in kulturnimi vrednotami, tako denimo izhaja iz notranje razcepljenosti umetnine, ki da v sebi vedno vsebuje dve vrednostni plasti, ki se ne spojita popolnoma. Svojega učinka tako ne črpa in nekega zunanjega načela, ki ni podvržen vrednotenju, temveč prav iz napetosti med omenjenima vrednostnima plastema, pri čemer je učinek odvisen prav od te napetosti. »Zato zelo močno izžarevajo prav tista dela, v katerih se najvišja možna kulturna aspiracija povezuje z najbolj profanimi, nepomembnimi, nevrednimi stvarmi. Prav ta dela občutimo kot radikalno nova, zato imajo največ možnosti, da jih kulturni arhivi sprejmejo vase. Če je aspiracija manjša ali če ovrednoteni, profani elementi preveč spominjajo na že valorizirano tradicijo, napetost popušča – in dela ne recipiramo več kot nekaj zares zanimivega ali novega.« [...] »Moderna umetnost potrebuje razlago in to so ji pogosto očitali kot hibo: vedno znova se pojavljajo zahteve, da naj bi umetnost gledali in doživljali preprosto in neposredno. Takšno neposredno doživljanje pa je brez učinka, kajti praviloma je tisto, kar je pri delu vidno, s svojo zunanjo profanostjo opazovalcu že znano; brez napetosti med vidnim in komentarjem delo sploh ne deluje.« (Groys, str. 37)

Lahko bi skupaj z Gadamerjem rekli, da je to pač bistvo umetnosti: ustvariti nekaj, kar je podobno pravilu, a nič takega, kar bi se po pravilih ravnalo. Seveda nas tematizacija razmerja med profanimi in kulturnimi elementi hitro vrne h Gadamerju in njegovi kritiki subjektivizacije estetike osemnajstega stoletja in, konkretnije, (neo)kantovske koncepcije lepega, kjer »lepo ni več določeno skozi kakovost predmeta, marveč skozi reakcijo, ki se pri tem sprošča, v skladu s Kantovo igro spoznavnih moči, v kateri moč domišljije zavezuje snov, dano v zaznavanju, k enotni predstavi« (Wischke, str. 212), pri čemer se razumevanje snovi, ki ga je povezala moč te domišljije, ne strne v pojem, temveč je prepuščena obliki svobodne igre. Gadamer vidi vlogo subjekta v kontekstu umetnostnega izkustva nekoliko drugače, saj po njegovem ta ni strogo ločen od umetniškega dogajanja, objekta, v katerega bi projiciral svoje predstave, temveč je predstavljanje (enako velja tudi za razlaganje) le dopolnitev, pri čemer je opazovalec vključen v umetniško dogajanje. Interpretacija, ki poteka v tem predstavljanju, je po Gadamerju poustvarjanje in umetniško delo lahko postane resnično le v tej izpolnitvi.

V tem kontekstu vsekakor ne moremo mimo Gadamerjevega pojmovanja prepoznanja, ki ga filozof opredeli v smislu *prepoznati že videno* in videti še enkrat, kar smo nekoč že videli, s čimer skuša rehabilitirati pojem posnemanja in ga prilago-

diti rabi za razumevanje moderne umetnosti, pri čemer se navezuje na aristotelevsko pozitivni pomen pojma mimesis, ki ni razumljen kot v platonistični kritiki (manjvrednosti) umetnosti – po stopnjah oddaljenosti od originala –, temveč je veselje do posnemanja dojet kot veselje zaradi prepoznanja. V prepoznanju ugledamo trajno in bistveno, očiščeno naključnosti, ob tem pa se zgodi še nekaj več: »Gre tudi za to, da v nekem smislu prepoznamo samega sebe.« (Gadamer: *Umetnost in posnemanje*, str. 56) Umetnost je torej način prepoznavanja, ki pogloblja samospozna(va)nje, zato se Gadamerju v tej perspektivi niti ne zdi pomembno, če slikar ali kipar ustvarja predmetno ali brezpredmetno, težava pa nastopi ravno v primeru, o katerem govori tudi Groy – ko neumetniško preide v umetniško oziroma postane razlika med obema vprašljiva. Wischke Gadamerja 'rešuje' s Heglovim postulatoma o umetnosti, ki je osvobodjena religiozno-sakralnih vezi in je zavezana človeku, vendar ostaja vseeno odprto vprašanje, kaj se zgodi, ko je umetnost zaprta v dialog sama s sabo, ko je samonanašajoča, ko se sprevrže v anti-umetnost. Kaj se zgodi z duchampovskimi *ready made* umetninami, ko so realni predmeti s pomočjo interpretacije povzignjeni v umetniška dela in ko postane komentar nepogrešljiv: »Kaj pa takrat, ko sodobno slikarstvo krene stran od človeka? Kaj se zgodi, ko umetnikova slika ne dovoljuje več gledalcu, da bi jo opazoval z določene perspektive, marveč daje izraz imanentnemu umetniškemu razvoju oblik?« (Wischke, str. 214)

178

Na ta in podobna vprašanja je skušal Gadamer poiskati odgovor v svojem spisu *O aktualnosti lepega*, kjer obravnava vprašanje razumevanja sodobne umetnosti in pri tem priskrbeti skupne temelje za vrednotenje tako tradicionalne kot moderne umetnosti, izhajajoč s predpostavke, da gre v obeh primerih za umetnost in da potemtakem umetniški dosežki ene in druge epohe sodijo v enoten kontekst, saj je naloga filozofije, da najde splošno v posamičnem. Pri tem se je po njegovem prepričanju treba vrniti k temeljnim človeškim izkustvom in priti do antropološke baze našega izkustva umetnosti, kar stori s pojmovno triado *igra - simbol - praznovanje*. Moderna umetnost je namreč zaznamovana s tem, da išče izgubljeno udeležbo v skupnem (samoumevnost skupnosti izpovedi umetnosti) in izgubljeno samorazumljivost, ki je usoda umetnosti, ki ve zase kot umetnost in se je mi zavedamo kot umetnosti. Gadamerjeva teza, ki se pojavlja vseskozi v njegovih raziskavah je, da »[š]ele odkar mislimo umetnost kot umetnost, postane vprašanje, kar je nekoč samo sebi zadostovalo.« (Gadamer: *Konec umetnosti?*, str. 1231)

Ko Dean Komel premišljuje o umetnosti kot možnosti filozofije ali, natančneje, koncu umetnosti na koncu filozofije, izpostavlja njeno polnomočnost, izraženo skozi neskončno perspektivo njenih dosedanjih možnosti. Razvpiti konec umetnosti torej problematizira kot demonstracijo njene vrhovne moči. A to moč

se prej ko slej izkaže za zgolj videz, bistveno pa jo opredeljuje njena ne-mogočnost: »Čim izrazitejša je torej pojavnost umetniških del, čim bolj umetnost sili v svoje skrajne možnosti, tem bolj se pogloblja ne-mogočnost umetnosti. Konec umetnosti res omogoča neskončno sprostitev umetniške produkcije, ki pa hkrati izdaja bistveno nemogočnost umetnosti.« (Komel: *Umetnost kot možnost filozofije*, str. 376) Zato se zdi Komelu termin *brezumetniškost* ustrenejši kot znamenita hegeljanska sintagma, saj je vezan na človeka, ki je danes *v bistvu brez umetnosti* [oboje podčrtal Komel] in na umetnost, ki je izgubila odnos do kulture. Bolj kot samo umetniško delo se torej v tej luči pokaže vprašljivo izkustvo umetnosti, zato skuša Komel estetski doživljaj, ki je produkt prevladujočega razmerja filozofije do umetnosti (in je kot doživljanje vselej že posredovan), preseči z vpeljavo umetniškega dogodka in z zahtevo, da je umetnost treba razumeti iz nje same, kot *svetotvorno*.

Razsodna moč kot povezovalni člen med teorijo in prakso

Če se po tem ekskurzu vrnem nekoliko nazaj: prva ovira, ki naj jo odpravi fenomenološki pristop – s tem ko estetskemu fenomenu prizna samostojen ontološki status –, je torej platonizem. Estetski fenomen je namreč v skladu z njim obravnavan kot estetski videz, kar za izkustvo umetnosti pomeni diskreditiranje vseh njegovih spoznavnih zmožnosti. Druga ovira, ki se postavlja osmislitvi estetskega izkustva, o njej sem na samem začetku že govoril, pa je radikalna subjektivizacija tega izkustva, pri čemer ima Gadamer v mislih Kanta, ki je začetnik tega nazora s svojo tretjo kritiko oziroma *kritiko kritike*, kot smo jo uvodoma poimenovali.

179

Gadamer je prepričan, da lahko izkustvo umetnosti ustrezno dojamemo kot hermenevtično izkustvo le, če napravimo oboje: zanj zahtevamo samostojen ontološki status in se, po drugi strani, izognemo njegovi subjektivizaciji, ki na koncu pripelje do redukcije »estetskega fenomena na punktualiteto doživljajev znotraj toka zavesti«, kar po Gadamerju pomeni, »vpeti diskontinuiteto estetskega v kontinuiteto samorazumevanja, znotraj katerega se dogaja človeško bivanje«. (Pihler, str. 20) To pa nas znova pripelje do sklepa, da izkustvo umetnosti ne sme biti potisnjeno v nezavezujočnost estetske zavesti, kot bi se izrazil Gadamer.

Kantovo *Kritiko razsodne moči* je danes moč brati kot pomemben filozofski tekst, ki je imel, navkljub številnim pomislekom, ki so se porajali v zvezi z njim, s svojim 'koordinatnim sistemom' nezanemarljiv vpliv na vrednotenje pretekle in na razvoj prihodnje filozofije umetnosti, Hegel pa mu je v svoji zgodovini filozofije namenil laskave besede: »prva pametna beseda izrečena o lepoti«. (Hegel: *Zgodovina filozofije 3*, str. 470) Po drugi strani pa gre za tekst, ki nikakor ne zadosti sodobnim nazorom o pomenu umetnosti in estetskega doživljaja in je kot tak

tudi predmet upravičene kritike, ki jo je nanj naslovil Gadamer, kljub temu, da Kantu priznava ključno vlogo pri tem, da je »kot prvi obranil samostojen status estetskega izkustva, s tem ko ga je ločil od praktične namembnosti in teoretskega pojma.« (Gadamer: *O aktualnosti lepega*, str. 33)

Tretja kritika je bila, kot je znano, dolgo časa v senci prvih dveh, saj naj bi *Kritika čistega uma* in *Kritika praktičnega uma* že vsebovali vse, »kar je ključno za novo, v temeljih kritično utrjeno metafiziko kot znanost« (Riha, str. 461), zato naj bi njuna nadaljevalka po mnenju interpretov namenjena predvsem zapolnjevanju robnih oziroma mejnih problemskih polj. A že samo dejstvo, da se o njej - kljub empirični in vsebinski skoposti ter nesenzibilnosti, ki so večkrat očitali Kantu - še vedno živahno razpravlja, konec koncev vsaj do neke mere potrjuje njegovo visoko filozofsko vrednost. Ne nazadnje je tudi sam Kant *Kritiko razsodne moči* obravnaval kot krono svojega filozofiranja in kot vezni člen med prvima *Kritikama*. Od podrobnega pretresanja *razsodne moči* (ki v Kantovi filozofski konstelaciji predstavlja – ob razumu in umu – tretjo višjo spoznavno zmožnost) pa si je filozof obetal vzpostavitev povezave med pravkar omenjenima in že v prejšnjih *Kritikah* utemeljenima spoznavnima možnostima, pomenila pa naj bi tudi nekakšen posredovalni člen med teorijo in prakso.

180

Razsodna moč naj bi bila torej končno teoretsko utemeljena kot »tista spoznavna zmožnost, ki omogoča, da povežemo teoretska spoznanja in praktičnotehnično oziroma praktičnopragsmatično izkustveno delovanje, da torej naučena ali pridobljena teoretska, obča spoznanja učinkovito uporabimo v praksi.« (prav tam, str. 464) Da si je Kant od nje tudi splošno vzeto veliko obetal, pričajo njegova pisma iz časa nastajanja tretje *Kritike*, v katerih navdušeno poroča o tem, kako je našel za občutek ugodja in neugodja nov princip *a priori* in kako mu to odkritje omogoča gotovost, da bo lahko brez protislovij domislil celotno svoje sistematično ubrano filozofsko delo.

Naj uvodna razmišljanja sklenem z napol anekdotičnim dodatkom, ki se nanaša na Kantove zapiske iz sredine osemnajstega stoletja (kar je debela štiri desetletja pred izidom *Kritike razsodne moči*), kar pomeni, da gre za enega njegovih prvih premišljevanj o estetiki. *Ne jemo samo zato, da bi se nasitili*, pravi (k temu velja pripisati, da beseda *Geschmack* prav tako kot v slovenščini označuje obe pomen-ski polji *okusa*), *pri izbiri kosila pokaže pravi gostilničar svoj dober okus tako, da za žlahtno družbo spretno izbere tisto, kar ugaja vobče*. V tem zapisu že lahko prepoznamo *poznega* Kanta, ki okus povezuje z občevaljavnostjo in njegovim stremljenjem k temu, da se uglaši z drugimi.

O vlogi tretje Kantove kritike in Gadamerjevem hermenevtičnem uvidu v njeno problematiko

Očitno je, poudarja Gadamer, da danes z estetskim ne povezujemo več istega kot na primer Kant, ki je z oznako *transcendentalna estetika* poimenoval svoja razmišljanja o času in prostoru v prvem delu svoje *Kritike čistega uma*, po drugi strani pa je, poenostavljeno rečeno, probleme in predmet današnje estetike – v delu svoje tretje kritike, ki obravnava temo lepega in vzvišenega v naravi in umetnosti – pojmoval kot *Kritiko estetske razsodne moči*.

Pomembna vloga Kantove kritike razsodne moči v zgodovini duhoslovnih znanosti je nedvomna v več pogledih, saj pomeni trajno slovo od ubranosti etičnih in estetskih momentov, ki je bilo značilno za krščansko filozofijo morale in grško etiko (Gadamer: »Grška etika – etika mere pitagorejcev in Platona, etika mesotes, ki jo je ustvaril Aristotel – je v globokem in obsežnem pomenu etika dobrega okusa.« – *RiM*, str. 45). Gadamer v zvezi s tem poudarja, da je bil pojem okusa kot temelj Kantove kritike razsodne moči prej *moralni* [podčrtal Gadamer] kot estetski pojem, ter ob tem opozarja, da okus pred Kantovo intervencijo sicer ne rabi kot temelj, pač pa kot »najvišja dovršitev npravne sodbe«. (prav tam, str. 45) Takšen normativni karakter pojma okusa pa se zdi danes nekaj zelo nenavadnega, saj okus prej kot z njegovim etičnim poslanstvom povezujemo z relativnostjo in pregovorno različnostjo okusov. Po drugi strani pa je Kant, s tem ko je etiko očistil vseh estetskih in čustvenih primesi, odločilno prispeval k današnjemu strogemu ločevanju filozofije morale od vsega, kar bi imelo opraviti z relativnostjo in vprašanjem okusa. Njegova transcendentalna filozofska zasnova estetike je z današnjega gledišča prelomnica v zgodovini duhoslovnih znanosti in točka, s katere je rasla zev med moralo in okusom. Gadamer o tem razmišlja takole: »Pomeni [Kantova utemeljitev estetike – op. p.] prelom s tradicijo, obenem pa uvajanje v nov razvoj. Pojem okusa je omejila na polje, na katerem je lahko kot posebno načelo razsodne moči uveljavljal samostojno in neodvisno veljavo – in nasprotno je pojem spoznanja s tem omejila na teoretsko in praktično rabo uma.« (Gadamer: *RiM*, str. 46) Za duhoslovne znanosti je to posledično pomenilo, da so izgubile svojo metodično svojevrstnost (v razmerju do naravnih znanosti) in popolno samorazumevanje, porušila pa se je tudi utemeljenost njihove zahteve po resnici. »Radikalna subjektivizacija, ki jo je vključevala Kantova nova utemeljitev estetike, je tako res bila epohalna. S tem ko je razvrednotila vsako teoretsko spoznanje, ki ni bilo spoznanje naravnih znanosti, je samopremislek duhovnih znanosti prisilila v naslonitev na metodologijo naravnih znanosti.« (prav tam, str. 46)

Gadamerjeva osrednja intenca je torej v tem, da skuša duhoslovnim znanostim *odpreti primernejše možnosti*, pot do tja pa ga vodi preko problemskega polja este-

tike. Ker pa se Kantova zasnova estetike izrecno distancira od pojmovnega spoznanja, postane ključno vprašanje, če pojem resnice zares pritiče le pojmovnemu spoznanju, ali pa smo prisiljeni priznati, da je resnico mogoče najti tudi v umetniškem delu.

Friedrich Schiller je v svojih *Pismih o estetski vzgoji človeka*, prvič objavljenih v njegovem časopisu *Die Horen* leta 1795, se pravi pet let po izvorni izdaji Kantovega dela, zapisal: »Izkustvo nam lahko odgovori na to, ali obstaja lepota, saj bomo to izvedeli takrat, ko nas bo poučilo o tem, ali obstaja človek. Toda o tem, kako lahko obstajata lepota in človek, nas ne moreta poučiti ne um in ne izkustvo.« Za Schillerja velja, da je Kantovo metodično predpostavko radikalne subjektivizacije spremenil v vsebinsko in po svojem antropološkem branju Kanta formuliral transcendentalno zahtevo uma, da mora obstajati povezava med *gonom po formi* in *gonom po vsebini*. Gadamer v tej zahtevi, ki jo je preformuliral v moralni imperativ: *obnašaj se estetsko*, zazna odločilno točko obrata, na kateri se zastavlja novo pojmovanje estetskega, ki je mnogo bližje današnjemu. Vendar nas tovrstne formulacije, ki marsikaj dolgujejo čustveno zaneseni romantični viziji, na tem mestu seveda ne morejo zadovoljiti, saj ne ponujajo relevantnega odgovora na prej zastavljeno vprašanje o vsebnosti resnice umetniških del oziroma posredovanju resnice skozi fenomen umetnosti.

182

Pred nas se torej postavlja neobhodna potreba po izčrpniji analizi stališč *Kritike estetske razsodne moči*, s katero je hotel Kant – ko je estetiko utemeljeval na sodbah okusa in bil pripravljen zato žrtvovati njegovo spoznavno funkcijo – potegniti sredinsko črto med »obema platema tega pojava, njegovi empirični neobčosti in njegovi apriorni zahtevi po občosti.« (Gadamer, str. 48) S tem je hotel Kant opravičiti subjektivno občost estetskega okusa, ki je v pojmovanju umetnosti pripravila prestol za genija, miljenca narave in talenta za lepe umetnosti, preko katerega narava predpisuje pravila lepim umetnostim. Kant je z zastavitvijo svoje estetike – ki si ne želi biti (zgolj) filozofija umetnosti, čeprav je (tudi) umetnost predmet razsodnosti – preskrbel hermenevtiki v dobi romantike izhodišče za njeno samorazumevanje, ki ga je zapopadla v avtonomnosti estetske zavesti in pojmu genija. V tem pa vidi Gadamer tudi vzrok za to, da so se bile duhoslovne znanosti, kot je bilo povedano, prisiljene po metodo zateči k naravoslovnim, saj je radikalna subjektivizacija, ki je izhajala iz Kantove estetike, vsakršno teoretsko spoznanje prepoznala in diskvalificirala kot naravoslovno.

Duhoslovnim znanostim je bilo torej, sodeč po zgoraj navedenih ugotovitvah, potrebno omogočiti izhod iz nezavidljivega položaja, v katerega jih je prisilila transcendentalna funkcija, ki jo je Kant pripisal *estetski razsodni moči*. Prava pot, po kateri se zanje odpirajo nove možnosti ustrezne samointerpretacije, pa se po

Gadamerjevem prepričanju kaže prav skozi estetiko. Pojemno spoznanje, ki je zaradi radikalne subjektivizacije estetskega izkustva izgubilo domovinsko pravico pod njegovo streho, se namreč zdi vsaj na prvi pogled v nerazdružljivem odnosu s pojmom resnice. Kaj se torej zgodi, če estetskemu izkustvu odvzamemo spoznavno dimenzijo in ali potem lahko v tem kontekstu sploh še govorimo o prisotnosti resnice?

Naj zato nadaljujem z analitičnim branjem *Kritike estetske razsodne moči*, ki bo od samega začetka namenjala posebno težo mestom, ki jih je podčrtal tudi sam Gadamer pri, kot je to sam označil v opombi k zaključku prvega poglavja *Resnice in metode*, 'bilanci izgub', misleč pri tem seveda na Kantov tekst in njegovo kritiko. V skladu z zadano nalogo pa naj opravim tudi nekakšno analitiko *analitike estetske razsodne moči* (prvega razdelka prvega dela *KRM*). Še posebej imam pri tem seveda v mislih natančen pretres vseh štirih momentov sodb okusa, ki pridejo na vrsto v *Analitiki lepega* (prva knjiga tega razdelka). Pojdimo lepo po vrsti ...

O pojmu razsodne moči v navezavi na *sensus communis*

Pojem razsodne moči, ki ga najdemo v neposredni soseščini pojma *sensus communis* [skupnostni čut], je bil v osemnajstem stoletju v splošni rabi zelo blizu pojmu zdravega razuma oziroma vsakdanje, skupne pameti [Gemeine Verstand]. V obeh primerih je bila mišljena moč oziroma zmožnost, da se posamezno izkustvo zajame pod obči princip, da se torej neko posebno privzame za obče. Prav sposobnost pravilnega privzemanja je tista, po čemer naj bi se razlikovala umen in brezumen človek: slednji namreč ni v stanju, da bi uporabil svoje znanje, ki si ga je pridobil iz posameznih primerov, ker nima zmožnosti abstrahiranja. Te pa seveda ni mogoče logično demonstrirati, kar pomeni, kot ugotavlja Gadamer, da se dejavnost razsodne moči s tem znajde »v načelni zadregi glede načela, ki bi lahko usmerjalo njeno uporabo«. (*RiM*, str. 38) »Pojmi pripadajo namreč razumu« podarja Kant v *Predgovoru k prvi izdaji* (*KRM*, str. 9), »razsodni moči pa gre le za njihovo aplikacijo. Sama mora torej navesti pojem, s katerim ni pravzaprav spoznana nobena stvar, ampak rabi le njej sami za pravilo, a ne za objektivno, po katerem lahko uravnava svojo sodbo, saj bi bila sicer zopet potrebna druga razsodna moč, da bi razločili, ali gre za primer pravila ali ne«, zato Gadamer pravilno ugotavlja, da se je ni mogoče učiti na splošno, ampak samo vaditi od primera do primera, kar jo postavlja blizu čutnim sposobnostim, zaradi česar je v Kantovem času in prostoru veljala za nižjo spoznavno zmožnost. Pojmi, ki za razliko od čutnega presojanja morejo voditi uporabo pravil, pa po navadi, kot nekeje ugotavlja Kant, pri razsojanju nastopajo le kot nejasno predstavljena načela. Zato se kantovsko razumljena razsodna moč utemeljuje na skupnostnem čutu kot predpostavki za izrekanje sodb okusa, saj bi bile drugače te sodbe le subjektivna igra, ki bi

se spogledovala s skepticizmom, skupnostni čut pa deluje kot »nujni pogoj obče sporočljivosti našega spoznanja, ki je predpostavljen v vsaki logiki in v vsakem načelu spoznanja.« (Kant: *KRM*, str 79) Pri tem skupnostni čut avtor *Kritike razsodne moči* definira kot »subjektivno načelo, ki to, kar ugaja ali ne ugaja, določa le s pomočjo občutja, ne pa s pojmi, čeprav na občevaljaven način« (prav tam, str. 78), v čemer se bistveno razlikuje od zdrave pameti, saj se ta po njegovem prepričanju pri svojih sodbah ne opira na občutja, temveč vedno le na pojme, po drugi strani pa zdrava pamet ni kvalificirana za to, da bi posebno presojala z občih vidikov. Le če predpostavimo *sensus communis*, ki je učinek svobodne igre naših spoznavnih moči, je po Kantu mogoče izreči sodbo okusa, ki stremlje k svoji občji veljavnosti. V tej zvezi ne bo odveč dodati Gadamerjev lucidni komentar, kjer se jasno začuti filozofova zadržanost do predpostavljene obče zmožnosti razsojanja, ki da le ni tako vsesplošna in samoumevna, kot jo vidi Kant. »Razsodna moč sploh ni toliko zmožnost, ampak bolj zahteva, ki jo je treba nasloviti na vse. Vsi imajo dovolj 'skupnega čuta' [gemein Sinn], se pravi zmožnosti razsojanja, da lahko od njih pričakujemo dokaz 'skupnostnega čuta' [Gemeinsinn], prave npravno-meščanske solidarnosti, to pa pomeni: razsojanje o tem, kaj je prav in kaj narobe, in skrb za 'skupno dobro'.« (Gadamer: *RiM*, str. 39)

184

Kantovo sprejetje pojma *sensus communis* v *Kritiko razsodne moči* pa je po Gadamerjevih opažanjih drugače naglašeno in spregleduje njegov temeljni moralni pomen, problematično pa se mu zdi tudi Kantovo postuliranje okusa kot pravega skupnostnega čuta, saj utegne biti dvomljivo pri estetskem okusu govoriti o spoznanju, še najbolj paradoksnost pa se mu to zdi glede na duhovni kontekst Kantovega osemnajstega stoletja, ko se je izhajalo predvsem iz relativistične postavke o različnosti človeških okusov. Kantova trditev glede okusa kot pravega skupnostnega čuta je tako lahko smiselna le v transcendentalnem smislu: *kot apriorno opravičenje prevzetosti kritike okusa*. »Pri njem se v tem pojmu združujeta predvsem dva momenta: najprej občost, ki pripada okusu toliko, kolikor je ta učinkovanje na podlagi svobodne igre vseh naših spoznavnih sil in ni omejen na posebno področje, tako kot zunanji čuti; drugič pa vsebuje okus skupnostnost toliko, kolikor po Kantu abstrahira od vseh subjektivnih zasebnih pogojev(anj), kakršna sta dražljaj in ganjenost. Občost tega 'čuta' je torej v obe smeri določena privativno, s tem, od česar abstrahira, in ne pozitivno s tem, kar utemeljuje občestvenost in ustanavlja skupnost.« (Gadamer: *RiM*, str. 48)

Reflektirajoča razsodna moč

Kantova *razsodna moč* v njegovem sistemu kritične filozofije dobi pomembne razsežnosti. Uvodoma sem omenil njegova velika pričakovanja, povezana s tretjo *Kritiko*, ki naj bi povezala prvi dve, oziroma prevzela vlogo srednjega člana med

razumom in umom, med spoznavno zmožnostjo in želelno zmožnostjo ter omogočila povezavo med področjema pojma narave in pojma svobode. O tem v III. razdelku uvoda h *Kritiki razsodne moči* (na strani 19) Kant med drugim zapiše: »Čeprav je torej filozofijo mogoče razdeliti samo na dva glavna dela, na teoretično filozofijo in na praktično, in čeprav bi moralo soditi vse, kar bi hoteli povedati o lastnih načelih razsodne moči, v teoretični del filozofije, [...], pa je kritika čistega uma, [...], vendarle sestavljena iz treh delov: iz kritike čistega razuma, čiste razsodne moči in čistega uma. Te zmožnosti pa je mogoče imenovati čiste zato, ker so a priori zakonodajne.«

Kant je na tem mestu jasno opredelil posredniško vlogo, ki naj bi jo imela razsodna moč v njegovem filozofskem sistemu: kot prehod od čisto teoretskega k čisto praktičnemu. *Kritika čistega uma* in *Kritika praktičnega uma* najdeta v njej možnost povezanosti in prehoda od ene k drugi. Ker razsodna moč v splošnem pomeni zmožnost, da se posamezno misli kot obče, Kant v nadaljevanju (*Uvod*, IV.) opiše smer, ki kot edina lahko v *Kritiki razsodne moči* rabi analizi, in ta poteka od danega posebnega k iskanju občega: *reflektirajoča razsodna moč*, ki rabi reflektiranju, ne pa določanju.

Reflektirajoča razsodna moč mora za dejavnost vzpenjanja od posebnega k občemu sama postaviti neko načelo, ki si ga ne more sposoditi od izkustva, saj naj bi bila njegova naloga ravno v vzpostavljanju hierarhične razvrstitve empiričnih načel. Zato postavi Kant na mesto načela razsodne moči *smotrnost narave* v njeni raznoterosti (po analogiji s praktično smotrnostjo, ki pa je od nje popolnoma različna – prva je transcendentno načelo, druga pa metafizično), s čimer ji odmeri status posebnega pojma a priori, ki ima svoj izvir lahko edinole v reflektirajoči razsodni moči. »To se pravi, da je narava s tem pojmom predstavljena tako, kakor da bi neki razum vseboval temelj za enotnost raznoterega njenih empiričnih zakonov« (Kant: *KRM*, str. 20), »saj lahko napredujemo v izkustvu in pridobivamo spoznanja s pomočjo našega razuma le, kolikor obstaja to načelo.« (prav tam, str. 26)

Tukaj velja poudariti, da v *Kritiki estetske razsodne moči* reflektivnost ni mišljena v logičnem (ta je predmet drugega dela knjige – *Kritike teleološke razsodne moči*), temveč v estetskem smislu, kot gola refleksija brez namere, da bi o predmetu pridobila pojem, kar pomeni, da v tej zvezi ne moremo uveljavljati objektivne nujnosti in postaviti zahteve po vnaprejšnji veljavnosti. Kant pa skuša pri tem vseeno preseči subjektivni egoistični moment v aktu *razsojanja* nekega predmeta, saj kot vsaka empirična sodba tudi ta postavlja zahtevo po splošni veljavnosti. Predmetna smotrnost je subjektivno formalna in ne realna, kar pomeni, da občutek ne izhaja iz pojma predmeta, ampak iz odnosa človeške spoznavne moči do predme-

ta, gre torej za estetski užitek oziroma občutje ugodja, to je primernosti objekta za naše spoznavne zmožnosti. »Torej se predmet le zato imenuje smotrni, ker je njegova predstava neposredno povezana z občutjem ugodja, in sama ta predstava je estetska predstava smotrnosti.« (prav tam, str. 29) Zmožnost, da lahko (tudi splošnoveljavno) razsojamo s pomočjo ugodja, je okus. Čeprav torej ni mogoče vnaprej določiti, kateri predmet bo okusu ustrezal in kateri ne (ker je ugodje povezano z empirično predstavo in ne s pojmom), pa je razlog za ugodje vsebovan v občem (čeprav subjektivnem) pogoju reflektirajočih sodb, ki izhaja iz smotrnega ujemanja predmeta z za vsako empirično spoznanje potrebnim medsebojnim razmerjem spoznavnih zmožnosti. Ta zaključek predstavlja osrednje mesto pred vstopom v analitiko estetske razsodne moči: estetska razsoja, ki ne prispeva ničesar k spoznanju svojih predmetov in jo torej smemo šteti le h kritiki razsojajočega subjekta in njegovih spoznavnih zmožnosti, »ne izhaja iz razuma kot takega, kot pojmovne moči, niti iz čutnega zrenja in njegove raznolike raznovrstnosti kot take, temveč iz svobodne igre razuma in imaginacije. V tej skladnosti različnih spoznavnih moči predmet pride v povezavo s subjektom in njegovim občutjem zadovoljstva in ugodja.« (Hegel: *Estetika I*, str. 59)

Analiza sodb okusa

186

Kant začena svojo analitiko lepega (prvo knjigo prvega razdelka prvega dela tretje *Kritike*) v želji, da bi začrtal mejo med estetskim in logičnim presojanjem oziroma med sodbami okusa in spoznavnimi sodbami. Definicija okusa, ki jo pri tem uporablja kot temelj pa se glasi: »Okus je zmožnost za presojanje lepega.« (Kant: *KRM*, str. 43) Analiza sodb okusa pa mora, kot dodaja Kant, odkriti, kaj je potrebno, da bi za nek predmet lahko rekli, da je lep. Njegov namen je tudi pokazati na specifično naravo pojmov, ki se pogosto povezujejo z razsodno močjo, kar stori v štirih momentih sodb okusa. V nadaljevanju se bom posvetil vsakemu od momentov posebej, saj ti nedvomno predstavljajo temeljno osnovo za vse nadaljnje konsekvence, po drugi strani pa je treba tudi priznati, da Kantova teorija estetskega doživljanja upravičeno velja za zapleteno in celo paradoksalno, zato naj natančna in izčrpna predstavitev nikakor ne bo odveč.

Prvi moment sodbe okusa

Estetsko sodbo, kakršna je sodba okusa, Kant najprej definira kot sodbo, ki ni spoznavna in zatorej tudi ne logična. Estetska sodba je sodba, »katere določitevni razlog je lahko *edino subjektiven*«. (prav tam, str. 43) V tej teoretski potezi se kaže Kantova tendenca po združevanju prvin angleških in nemških estetskih koncepcij (Tatarkiewicz ob tem opozarja na to, da se je avtor *Kritike razsodne moči* najprej izobraževal na nemški univerzi, nato pa ob angleškem čtivu), saj naj bi

osnovno tezo sprejel od Angležev. V primeru, ko dojemamo predstavo z občutjem ugodja in neugodja, se ta predstava v celoti nanaša na subjekt in ne prispeva ničesar k spoznanju (Kantov primer za razlikovanje med objektivnimi in subjektivnimi občutki je za prve zelena barva travnikov, za druge pa prijetnost teh travnikov), vendar je sodba, ki jo sprejmemo s pomočjo te predstave lahko vseeno logična in racionalna, če se nanaša le na objekt. Ključna ugotovitev pri razsojanju o zadevah okusa, je za Kanta čistost sodbe, ki jo lahko zagotavljata le popolna ravnodušnost in nepristranskost, ki ju ne sme skaliti niti najmanjši interes oziroma zavzemanje za eksistenco stvari. Povedano z drugimi besedami: takoj, ko imamo nek interes – ki je lahko le želja po posedovanju ali uporabi nekega predmeta ali kateri koli čutni interes –, predmeti za nas niso več pomembni zaradi njih samih, temveč zaradi naše potrebe in njene zadovoljitve. »Vsakdo mora priznati, da je sodba o lepem, ki ji je primešan najmanjši interes, zelo pristranska in ni čista sodba okusa.« (Kant: *KRM*, str. 45)

Da bi avtor *Kritike razsodne moči* utemeljil to svoje stališče, postavi temu nasproti različne oblike ugajanja, ki so povezane z interesom. S tem Kant pojasnjuje razlike med lepim in prijetnim (za katerega je značilno, da temelji v celoti na občutku in da poleg tega, da *ugaja*, prinaša tudi določeno *zadovoljstvo* [oboje podčrtal Kant], spričo česar lahko v tej zvezi govorimo že o nagnjenju, ne več le o golem odobravanju) ter dobrim in koristnim (prvo ugaja prek uma, drugo le kot sredstvo). Za razliko od vseh ostalih 'kandidatov', edino lepo ni prek interesa povezano s svojim predmetom, zato je sodba okusa »*kontemplativna*, se pravi, je sodba, ki je indiferentna do bivanja predmeta in zgolj povezuje njegovo kakšnost z občutjem ugodja in neugodja.« (Kant: *KRM*, str. 49) Edino ugajanje okusa za lepo je zares nezainteresirano in *svobodno* [podčrtal Kant] ugajanje. Kant k tej ugotovitvi previdno pripominja, da to še ne pomeni, da bi okus posledično ne proizvedel nikakršnega interesa. Nasploh bi lahko rekli, da je z brezinteresnostjo (na to opozarja D. Grlič na podlagi intervencije Martina Heideggerja) mišljen predvsem suspenz interesa, ki bi lahko kakor koli skalil čistost neposrednega razmerja do predmeta estetske sodbe, nikakor pa ne popolna brezvoljnost. Adorno ravno na podlagi brezinteresnega ugodja, ki ga po Kantu vzbujata lepo kot predmet sodbe okusa, njegovo idealistično umetnostno teorijo postavlja za antitezo Freudovi teoriji, ki umetniško dejavnost dojema kot realizacijo želje. Ta izpolnitev pa, kot vemo, ni neposredna, temveč primarno nezadovoljeni *libido* sublimira v umetniško delo kot nosilec družbenega pomena.

O povezavi med čistimi estetskimi sodbami okusa in interesom se Kant v *Dedukciji čistih estetskih sodb*, nesojeni tretji knjigi *Analitike*, izreče, da »je lahko vedno le posredna, se pravi, okus mora biti najprej predstavljen v svoji povezanosti z nečim drugim, in šele nato je mogoče z ugajanjem gole refleksije o predmetu pove-

zati še *ugodje zaradi njegove eksistence* (ki tvori vsak interes). Kajti za estetsko sodbo velja tu tisto, kar je rečeno za spoznavno sodbo (o stvareh nasploh) – *a posse ad esse non valet consequentia*.« (Kant: KRM, str. 136-137)

Različna razmerja predstav do občutja ugodja ali neugodja Kant opredeljuje dokaj nenavadno: prijetno velja tudi za živali brez uma, lepo naj bi veljalo le za umna bitja, ki so hkrati živalska (ne za duhove!), dobro pa po Kantu velja za vsako umno bitje nasploh. Definicija lepega po merilu kvalitete se po Kantu torej glasi: »*Okus* je zmožnost za presojanje predmeta ali predstavnega načina s pomočjo ugajanja ali neugajanja, *brez vsakega interesa*. Predmet takega ugajanja se imenuje *lep*.« (Kant: KRM, str. 51)

Drugi moment sodbe okusa

Druga lastnost lepega je po Kantu ta, da je predstavljeno brez pomoči pojmov, se pravi razumskih kategorij, kot objekt občega ugajanja. Za ta, drugi, moment sodb okusa, bi lahko rekli, da je logična posledica prvega, kvalitativnega. Ravno zaradi svoje nezainteresiranosti je namreč posamezna sodba okusa zares lahko tudi obča. Nekaj, kar ugaja brez interesa, namreč ne more temeljiti na kakem subjektivnem nagnjenju in zasebnih pogojih, zato je lahko podlaga za ugajanje, ki velja za vsakogar. Ugajanje je tako utemeljeno na način, da ga je moč predpostaviti tudi pri drugih. Kljub temu, da je sodba estetska, je pravzaprav videti logična, saj je lepota pojmovana kot kvaliteta predmeta, ki ni podvržena subjektivnosti, »s to sodbo mora biti povezana zahteva po subjektivni občosti«. (prav tam, str. 52)

188

V povezavi s sodbami okusa o lepem se pri Kantu pojavi tendenca po njihovi univerzalnosti, saj se v nasprotju s sodbami okusa o prijetnem, kjer velja načelo, da *ima vsakdo svoj lasten okus*, pri sodbah okusa soglasje od drugih naravnost *zahteva* [oboje podčrtal Kant], saj bi priznavanje tega, da ima v zvezi lepim lahko vsakdo svoj poseben okus, pomenilo, da okusa sploh ni. V tej zvezi je zgovoren filozofov primer izjave 'Ta roža je lepa', ki za razliko od domnevne prijetnosti njenega vonja, ki je lahko relativen – nekoga ta vonj očara, koga drugega pa lahko zaradi njega zaboli glava –, pred vsakogar postavlja zahtevo po ugajanju. Tu je že nakazana potreba po tem, da mora biti človek, ki izreče sodbo o lepem, omikan človek, saj s tem izreka objektivno sodbo, ki naj velja za vsakogar. Kant nekje celo pravi, da bi bilo smešno, če bi nekdo, ki se sicer ponaša s svojim okusom, za nek predmet izjavil, da je lep *zanj*, saj bi to pomenilo, da za ta predmet sploh ne sme reči, da je lep, ker če je res lep, je lep za vsakogar, in ne samo *zanj*. V zvezi s sodbami okusa o lepem torej lahko govorimo o *subjektivni občevljivosti* [podčrtal Kant]. Subjektivni, ker občost, ki ne izhaja iz pojmov o objektih

(drugače rečeno: ne meri na objekte), ni logična – takšna je, kot rečeno, le *videti* –, temveč estetska, zato ne vsebuje objektivne kvantitete sodbe, kar pomeni, da iz nje ni mogoče izpeljati sklepa o logični občevaljavnosti in je zato kot taka občost 'posebne vrste'.

Lahko pa tudi iz subjektivno občevaljavne sodbe nastane logična občsa sodba, »in sicer v primeru, ko je posamična predstava objekta sodbe okusa v skladu s pogoji, ki določajo to sodbo, s primerjavo preoblikovana v pojem – rožo, ki si jo ogledujem, razglasim s sodbo okusa za lepo. Zato pa sodba, ki nastane s primerjavo mnogih posamičnih sodb, denimo, 'Rože nasploh so lepe', ni izrečena zgolj kot estetska sodba, ampak kot logična sodba, utemeljena na estetski.« (Kant: *KRM*, str. 55) Subjektivno občso sporočljivost brez predpostavljenega pojma, s katero imamo opraviti pri sodbah okusa, Kant opredeljuje kot »stanje čudi v svobodni igri moči upodobitve in razuma« (Kant: *KRM*, str. 58), občso subjektivnost pa, ker ni lepota brez odnosa do subjektovega občutja sama zase nič, utemeljuje na *občso-sti subjektivnih pogojev presojanja predmetov*. V tej zvezi lahko omenimo Adornov komentar, da je zanimivost Kantovega subjektivizma ravno v njegovi objektivnostni intenci, ki izhaja iz njegovih poskusov, da bi s pomočjo analize subjektivnih momentov *rešil* objektivnost. Razlaga lepega, ki jo Kant v *Kritiki estetske razsodne moči* izpelje iz drugega momenta sodb okusa se torej na koncu glasi: »Lepo je to, kar ugaja občso brez pojma.« (prav tam, str. 59)

Tretji moment sodbe okusa

Že prej sem tematiziral vprašanje smotrnosti z ozirom na sodbe okusa pri Kantu. V tretjem momentu, po prvem – kvalitativnem – in drugem – kvantitativnem –, je izpostavljen odnos med smotrnostjo in estetskimi sodbami okusa. Povedano je bilo, da *refleksivna razsodna moč* potrebuje nek princip, za katerega Kant postavlja smotrnost in da je ta formalna in ne realna, kar pomeni, da občutek ne izhaja iz pojma predmeta. Kot smo videli, je to, da je nek predmet prepoznan kot lep, povezano z občutjem ugodja, ki ga sodba okusa razglašša kot veljavnega za vsakogar. Bistveno pri tem je, da določiten razlog, ne more biti vsebovan v vsečnosti, ki spremlja prestavo, »ne v predstavi o popolnosti predmeta in v pojmu dobrega« (prav tam, str. 61), saj mora biti iz ugajanja, če si obetamo soglasje vsakogar, izključeno vse, kar sodi v območje praktičnega ugodja in je torej povezano s prijetnostjo na eni ali pojmom dobrega na drugi strani. To pomeni, da ugajanje lahko oblikuje samo subjektivna smotrnost v predstavi brez vsakega smotra, »torej gola forma smotrnosti v predstavi, s katero nam je predmet *dan*, kolikor se je zavedamo.« (Kant: *KRM*, str. 61)

Smotrnost brez smotra je možna v primeru, ko vzrokov za določeno formo ne postavljamo v voljo, hkrati pa si njene možnosti ne moremo razložiti drugače, kot da jo izpeljemo iz neke volje. Lepo obstaja kot smotrno samo po sebi, pri čemer smoter in sredstvo - predmet s katerim se smoter kaže kot realiziran - nista ločena kot dve različni plati lepega. Hegel daje za primer povezavo udov in telesa: če so ločeni od telesa, udje niso več udje, ki bi omogočali gibanje; eksistenca je dana samo vkolikor se njena smotrnost že nahaja v njej, ne pa zunaj nje kot nekakšna zunanja forma. Prav tako mora biti pri lepem predmetu oboje združeno v imanentno naravo tega predmeta.

190 V skladu s Kantovim estetskim naukom lahko smotrnost na predmetih zgolj motrimo in opazujemo, ne da bi jo pri tem morali utemeljevati na nekem smotru. V primeru, da bi smotrnost hoteli utemeljiti na občutju ugodja, bi naš okus ostal barbarski, saj bi bila v stalni nevarnosti, da bi bile sodbe aficirane s primesmi *dražljajev* in *ganjenosti* [oboje podčrtal Kant] in kot take ne bi mogle vsebovati zahteve po občji veljavnosti, saj so bolj kot s samo formo povezane z *materijo predstav* oziroma *trenutno blokiranostjo življenjske moči, ki ji sledi toliko močnejši izliv*. (Zanimiv je primer, ki ga Kant v prid svoji teoriji uporabi v *Analitiki*: v vseh upodabljajočih umetnostih je bistvena *risba* [podčrtal Kant], ki rabi kot nekakšna zasnova okusa, pri čemer pa njen namen ni zadovoljitev občutkov, ampak zgolj ugajanje zaradi forme.) Čista sodba okusa - za razliko od empirične oziroma čutne, ki lahko izreče tudi, kar je v predmetu ali v njegovem predstavnem načinu prijetno ali neprijetno - je tako lahko samo tista sodba, katere določitveni razlog je zgolj smotrnost forme. Lepo se, kot *formalna subjektivna smotrnost*, loči od objektivne smotrnosti, ki je značilna za pojem dobrega, po tem, da ne daje nobenega spoznanja o objektu. Prav tako ne moremo imeti za čisto sodbo okusa tiste sodbe, ki razpolaga z vednostjo o določenem notranjem smotru predmeta, kar je značilno za 'nesvobodno lepoto' oziroma 'lepoto druge vrste', ki jo Kant imenuje *zgolj pripadajoča lepota* in jo pripisuje objektom, pri katerih se predpostavlja pojem smotra, »ki določa, kaj naj bi reč bila, torej pojem popolnosti«. (Kant: *KRM*, str. 70) Glede na ta *lepotni kriterij*, ki je plod filozofovega nenavadnega in, tako Gadamer, zelo spornega nauka o svobodni in zgolj pripadajoči lepoti, je nemara še najbolj zgovorna prav Kantova polemika s tistimi kritiki okusa, ki za primer najbolj nesporne lepote navajajo geometrijsko pravilne like. Kantov argument proti tovrstnemu vrednotenju okusa je namreč dovolj zgovoren: ti liki veljajo za pravilne ravno zato, ker si jih ne moremo predstavljati drugače, kakor da jih imamo za gole prikaze določenega pojma, katerega predpisana pravila definirajo ta lik.

V skladu z *Analitiko lepega* je namreč ugajanje, povezano z objekti pogojne lepote z ozirom na njihov notranji smoter, ugajanje, ki je utemeljeno na pojmu, zato

torej, strogo gledano, pri tem ne gre več za čisto sodbo okusa, ampak prej, kantovsko rečeno – zdrave pameti.

Gadamerju se zdi Kantov nauk 'skrajno usoden' za razumevanje umetnosti, »saj se kot prava lepota čiste sodbe okusa pojavita svobodna naravna lepota in – v območju umetnosti – ornament, ker sta lepa 'za sebe'«. (Gadamer: *RiM*, str. 49) Lepota človeka, živali ali stavbe predpostavljajo pojem popolnosti, se pravi pojem smotra, ki določa, kaj naj bi reč bila, zato gre v tem primeru po Kantu zgolj za pripadajočo lepoto, ki onemogoča čistost sodbe okusa. Drugače je, ko govorimo o ugajanju zaradi lepote, ki je neposredno povezano s predstavo, s katero je predmet *dan* in ne *mišljen*. Smotrna določitev torej v skladu s Kantovim naukom pomeni, kot smo pokazali zgoraj, določeno omejitev za estetsko ugajanje. V tej zvezi se pogosto omenja Kantove zadržke do tetovaže in okraševanja človeškega telesa (»Lik bi bilo mogoče polepšati z najrazličnejšimi okraski in rahlimi, a pravičnimi potezami, tako kot to počnejo prebivalci Nove Zelandije s svojim tetoviranjem, če ne bi pri tem liku šlo ravno za človeka.« – Kant: *KRM*, str. 70): čeprav bi okrasje samo po sebi lahko ugajalo, to ugajanje, ker gre za človeka, ne bi bilo več neposredno ugajanje oziroma plod čiste sodbe okusa.

V idealiziranju svobodne lepote zazna Gadamer posredni opis tega, kar naj bi sodilo k nesvobodni: celotno območje poezije, likovne umetnosti in arhitekture ter nasploh vseh, tudi naravnih, reči, ki jih ne motrimo zgolj glede na njihovo lepoto. Prav v tem se namreč kaže ključen problem navedenih stališč oziroma zapopadenje njihove *skrajne usodnosti* za razumevanje umetnosti. »Zdi se, da je, izhajajoč iz utemeljevanja estetike v 'čisti sodbi okusa' nemogoče pripoznati umetnost – razen če je merilo okusa spuščeno na raven zgolj predpogoja.« (Gadamer: *RiM*, str. 49)

Kot se bo izkazalo, bi lahko bila kasnejša vpeljava pojma genij poteza v tej smeri razumevanja Kantovih stališč, v čemer Gadamer zazna 'skrivno pripravljanje poznejšega razvoja' njegove koncepcije.

O idealu lepote

Zelo pomemben del Kantove *Kritike razsodne moči* predstavlja njen sedemnajsti paragraf *O idealu lepote*. Ideja lepote ne predstavlja ideala, k doseganju katerega bi težil okus, ampak ta obstaja samo v človeku, saj smo pokazali, da imamo pri vprašanjih okusa opravka z estetskimi sodbami, zato pravil in načela okusa ni mogoče določiti s pojmi. Iskanje nekega občega kriterija lepega je zategadelj po Kantu označeno kot neplodno prizadevanje, saj naj bi bilo kaj takega preprosto nemogoče in celo v protislovju s samim seboj. Če se že imamo na kaj opreti, je to

kvečjemu »empirično merilo za to, da izvira okus, potrjen na ta način s primeri, iz globoko skritega in vsem ljudem skupnega temelja za soglasje pri presojanju form, s katerimi so jim dani predmeti. Res pa je to merilo šibko in komajda zadošča za to, da na njegovi osnovi postavljamo domneve«, kot v tej zvezi ugotavlja Kant. (*KRM*, str. 72) Ne glede na to, da imamo pri vprašanih okusa opraviti z nekaterimi *eksemplaričnimi* [podčrtal Kant] primeri, ga torej ne moremo pridobiti s posnemanjem drugih, okus premoremo le, če smo zmožni sami presojati vzor. Pravzor okusa je neka gola ideja, ki jo mora vsakdo proizvesti v samem sebi in v razmerju do nje razsoja o vsem, kar je lahko predmet okusa, med drugim seveda tudi okus drugih. »*Ideja* je pravzaprav pojem uma, *ideal* pa predstava posameznega bitja, kolikor ustreza ideji.« (Kant: *KRM*, str. 72)

Za ideal lepega bi torej lahko šteli pravzor, ki ga sicer ne posedujemo (saj lepotni ideal ne more pripadati objektu čiste sodbe okusa), a ga želimo proizvesti. Ker pa se ne more opirati na pojme, ampak na zmožnosti upodobitvene moči, gre pravzaprav za nekakšen imaginativen ideal. Kant pri tem poudarja, da lepota, za katero iščemo ideal, ne more biti svobodna in *nestanovitna* lepota, temveč lepota, »*fiksirana* s pojmom objektivne smotrnosti«. (prav tam, str. 72) Gadamer izraža začudenje nad tem, saj je dosledno po Kantu kazalo, da bo prava lepota izključevala vsakršno smotrnostno ubranost, medtem ko je, prav nasprotno, v nauku o idealu lepote »celo o lepi stanovanjski stavbi, lepem drevesu, lepem vrtu itn. rečeno, da si pri njih ni mogoče predstavljati ideala za lepoto« (Gadamer: *RiM*, str. 51), »ker njihov pojem ne določa in ne fiksira smotrov v zadostni meri, tako da je smotrnost skorajda tako svobodna kakor pri *nestanovitni* lepoti«. (Kant: *KRM*, str. 73) Samo za *človeka* torej – ker v samem sebi vsebuje smoter svoje eksistence in lahko z umom sam določa svoje smotre oziroma lahko posamezne smotre primerja in povezuje z občimi, kar pomeni, da je zmožen lepote, fiksirane s pomočjo pojma smotrnosti - obstaja ideal *lepote* [oboje podčrtal Kant]. »[T]ako kot lahko človeštvo v njegovi osebi, kot inteligenca, daje ideal *popolnosti*.« (Kant: *KRM*, str. 73)

Ravno ob tej sporni tezi se po Gadamerjevem mnenju pokaže, kako malo ustreza formalna estetika okusa (arabeska ali ornamentalna estetika), globini Kantovi misli, ki se v nauku o idealu lepote zaustavi ob razlikovanje med *normalnimi idejami* in *idejami uma*.

Za razliko od idej uma, ki postavljajo smotre človeštva na nadčutni ravni, predstavlja normalna ideja merilo, »za presojanje človeka kot reči, ki sodi k neki posebni živalski vrsti« (Kant: *KRM*, str. 73) in je potemtakem na empiričnih pogojih zasnovano merilo. Normalna ideja ni izpeljana iz pravil, ampak predstavlja nekakšno *povprečno vrednost, šolski primer*. Kant za razlago uporabi optično in

mehanično analogijo: normalno idejo si z njuno pomočjo zamišlja bodisi kot prostor, kjer se združi največ podob, bodisi kot seštevek zunanjih mer, ki ga delimo s številom upoštevanih kandidatov, torej predstavnikov določene vrste, zato imata črnc ali Kitajec pod temi empiričnimi pogoji nujno drugačno normalno idejo o lepoti človeškega lika. Normalna ideja je podoba za celoten rod, ki šele omogoča pravila za presojanje in je torej »podoba, ki jo uporablja narava kot arhetip za svoje proizvode v okviru iste vrste, a je ni, kot je videti, popolnoma udejanjila v nobenem individu«. (prav tam, str. 74) Je samo forma, pravilnost, šolski primer. Ne ugaja, zahvaljujoč lepoti, temveč zato, »ker ni v nasprotju z nobenim od tistih pogojev, glede na katere lahko neka reč te vrste edino velja za lepo«. (prav tam, str. 75) »Ni arhetip [Urbild] lepote, temveč le pravilnosti.« (Gadamer: *RiM*, str. 51)

Ideal lepote se iz navedenih razlogov lahko nahaja le v človeku, v moralnih idejah, saj takšen ideal onemogoča, »da bi se ugajanju, ki ga zbuja objekt, primešal kak čutni dražljaj, hkrati pa vendarle omogoča, da smo za objekt zelo zainteresirani« (Kant: *KRM*, str. 75–76), kar seveda pritrjuje izhodiščni tezi, da lepota, ki naj bi ustrezala nekemu idealu, ne more biti predmet čiste estetske presoje in da takšno presojanje ni gola sodba okusa.

Gadamer povsem umestno pripominja, da je s prikazom ideala lepote pripravljen prostor za bistvo umetnosti in da Kant odslej več pozornosti kot naravno lepemu namenja umetniškemu delu. »Kant želi očitno povedati to, da sta pri prikazovanju človeškega lika prikazani predmet in to, kar nas v tem prikazu nagovarja kot umetniška vsebina, eno. [...] Povedano kantovsko: intelektualizirano in zainteresirano ugajanje ob tem prikazanem idealu lepote se ne odmika od estetskega ugajanja, temveč je z njim eno.« (Gadamer: *RiM*, str. 51–52) In prav razlikovanje med idejo normalnega in idealom lepote je, kot ob tem pripominja Gadamer, omogočilo umetnosti, da je postala avtonomen pojav, njena naloga pa ni bila več reducirana na prikaz naravnih idealov, »temveč človekovo samosrečevanje v naravi in človeško-zgodovinskem svetu«. (prav tam, str. 52) Formulacija, katere osnovno matrico je izoblikoval že Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki*, bistvo vse umetnosti pa se v skladu z njo nahaja v tem, da *človeka pripelje pred njega samega*. Sklep Gadamerjeve analize Kantovega nauka o idealu lepote je zato zelo konstruktiven: »Kantov dokaz, da lepo ugaja brez pojma, torej nikakor ne preprečuje, da je našega polnega zanimanja deležno le lepo, ki pomenljivo nagovarja. Prav spoznanje o nepojmovnosti okusa vodi onkraj estetike golega okusa.« (prav tam, str. 52)

Četrty moment sodbe okusa

Četrta lastnost lepega se določa v skladu z modalnostjo ugajanja, ki ga zbuja predmet. Lepo je s tem določeno na način, da vsebuje *nujni* [podčrtal Kant] odnos do ugajanja, le da gre pri tem za nujnost posebne vrste, saj ne gre niti za teoretično objektivno nujnost (ker ni a priori spoznavno, da bo vsakdo občutil ugajanje zaradi predmeta, ki ga imamo za lepega) niti za praktično nujnost (ker bi bilo v tem primeru ugajanje nujna posledica *ultimativnega* objektivnega zakona), tudi ne za apodiktično (ker je ni mogoče izpeljati iz pojmov) in še manj za empirično nujnost (ker se ne utemeljuje na empiričnih sodbah). To *nepravo* nujnost Kant označuje kot eksemplarično nujnost, za katero je značilno, da »zahteva soglasje vseh s sodbo, ki jo imamo za primer občega pravila, ki ga ni mogoče navesti« (Kant: *KRM*, str. 77), zato je, strogo vzeto, le pogojna nujnost.

Sodbe okusa torej vodi subjektivno načelo, ki, kot smo videli, določa, kar ugaja ali ne, brez pojmov, čeprav na občevljaven način. Kant v tej zvezi priključuje skupnostni čut, ki mu rabi kot predpostavka za izrekanje sodb okusa in je nujni pogoj obče sporočljivosti naših občutij in spoznanj, saj bi sicer zapadli v skepticizem. »Kar bi se najprej utegnilo zdeti kot pomanjkljivost estetske sodbe: da je lahko *zgolj eksemplarična* in ne logično nujna, se izkaže kot njena posebna odlika: napotenost estetske sodbe na določitve drugih omogoča udeležbo pri normi, ki se šele oblikuje, in obenem konstituira družbenost. Kajti Kant je v neizogibno *pluralistični* sodbi okusa prepoznal obenem *zmožnost presojanja vsega tega, s čimer lahko vsakemu drugemu posredujemo celo svoj občutek*, in ta empirični interes za lepo je, čeprav mimogrede, speljal na premisleka vredno vzporednico z Rousseaujevo *Contract social*. Estetska sodba, ki od vsakogar zahteva upoštevanje splošnega sporočila, zadovoljuje najvišji interes.« (Jauss, str. 22)

Skupnostni čut, s katerim smo začeli to poglavje, se torej izkaže za ključen moment, ki omogoča prehod od subjektivne k objektivni nujnosti. Skupnostnega čuta ne moremo utemeljevati na izkustvu, »saj hoče upravičevati sodbe, ki vsebujejo najstvo« (Kant: *KRM*, str. 79), kar pomeni, da načelo, ki je sicer subjektivne narave, zdaj razumemo kot subjektivno-obče, takšno načelo pa, kajpada le če smo gotovi glede tega, ali smo pravilno privzeli načelo *sensus communis*, zahteva obče strinjanje. Pri tem gre torej za nujnost strinjanja vseh (Kant na nekem mestu v dvaindvajsetem paragrafu poudarja, »da to še ne pomeni, da bo vsak soglašal z našo sodbo, pač pa, da z njo *mora* soglašati« – prav tam, str. 79) po nekem občem pravilu, skupnostnem čutu, ki je v funkciji predpostavke, pa čeprav se ga ne da točneje opredeliti. Nikakor pa pri tem ne gre za kak zunanji čut, niti za posledico objektivnega zakona uma, ampak lahko ta izhaja le iz svobodne igre naših spoznavnih moči. Torej se s pomočjo te nedoločne predpostavke izrečemo vsa-

kokrat, ko podamo neko sodbo okusa. »To se dogaja tako, da primerjamo svojo sodbo ne toliko z dejanskimi sodbami drugih, ampak predvsem z njihovimi zgolj možnimi sodbami, in da se prestavimo na mesto vsakega drugega, in sicer tako, da enostavno abstrahiramo od omejitev, ki so naključno povezane z našim lastnim presojanjem. To pa naredimo tako, da kolikor le mogoče izpustimo materijo predstavnega stanja, se pravi, občutek, in da smo pozorni edino na formalne značilnosti naše predstave ali našega predstavnega stanja.« (Kant: *KRM*, str. 134)

Danes bi to stališče nemara označili kot stališče radikalne sodbe okusa, ki naj ne spusti skozi akcidentalnega momenta naše lastne presoje in na ta način kljubuje relevantnosti razvpitega postmodernega načela *anything goes*, saj je *možnost, da nimamo prav*, prosto po Dantoju, prisotna samo, če obstaja *možnost, da imamo prav*.

In če poskusimo za zaključek združiti vse štiri momente estetskih sodb Kantove *Analitike estetske razsodne moči* v eno, bi se sestavljena razlaga glasila nekako takole: *Lepo* je tisto, kar kot predmet ugajanja, ki je orodje naše presojevalne zmožnosti – *okusa, brez vsakega interesa* in brez pojma, z zaznavno smotrno formo in mimo določenega poznanega smotra, *nujno* ugaja *vsem*.

Literatura:

- Adorno, Theodor W. (1979) *Estetička teorija*. Prevedel Kasim Prohić. Beograd: Nolit.
- Benjamin, Walter (1981) »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije«. Prevedel Janez Vrečko. V: *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Danto, Arthur Coleman (2006) *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Prevedla Vid Sagadin in Irma Plajnshek Sagadin. Ljubljana: Študentska založba.
- Gadamer, Hans-Georg (2001) *Resnica in metoda*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Gadamer, Hans-Georg (2003) »Aktualnost lijepoga«. Prevedla Darija Domić. V: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*. Zagreb: AGM.
- Gadamer, Hans-Georg (1981) »Umetnost in posnemanje«. Prevedla Ida Tomše. V: *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Gadamer, Hans-Georg (1988) »Konec umetnosti?«, *Nova revija*, VII/75-76, (str. 1229–1237)
- Grlić, Danko (1978) *Estetika III. Smrt estetskog*. Zagreb: Naprijed.
- Groys, Boris (2002) *Teorija sodobne umetnosti*. Prevedla Špela Virant. Ljubljana: Študentska založba.
- Heidegger, Martin (1967) »Izvir umetniškega dela«. Prevedel Ivan Urbančič. V: *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Hegel, G. W. F. (1975) *Estetika* (1. zvezek). Prevedel Nikola Popović. Beograd: BIGZ.
- Hegel, G. W. F. (1975) *Istorija filozofije* (3. zvezek). Prevedel Nikola Popović. Beograd: BIGZ.

- Jauss, Hans Robert (1998) *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prevedel Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Kant, Immanuel (1999) *Kritika razsodne moči*. Prevedel Rado Riha. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Kant, Immanuel (1985) *O lepom i uzvišenom*. Prevedel Gligorije Ernjaković. Beograd: Grafos.
- Komel, Dean (1998) »Umetnost kot možnost filozofije«, *Phainomena*, VII/25-26, (str.373-385)
- Komel, Dean (2006) »O izkustvu umetnosti«, *Nova revija*, XXV/295-296, (str. 219-229)
- Pihler, Borut (1991) *Problemi hermenevtike* (Prvi del). Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Riha, Rado (1999) »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika«. V: *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Schiller, Friedrich (1967) *O lepom*. Prevedel Strahinja Kostić. Beograd: Kultura.
- Schopenhauer, Arthur (1986) *Svet kao volja i predstava*. Prevedel Sreten Marić. Novi Sad: Matica Srpska.
- Tatarkiewicz, Władysław (2000) *Zgodovina šestih pojmov*. Prevedel Primož Čučnik. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Vattimo, Gianni (1997) *Konec moderne*. Prevedel Samo Kutoš. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Windelband, Wilhelm (1990) *Povijest filozofije*. Prevedli Nada Šašel, Danko Grljić in Danilo Pejović. Zagreb: Naprijed.
- Wischke, Mirko (2006) »K hermenevtiki umetniškega dela pri Hansu-Georgu Gadamerju«, *Phainomena*, XV/55-56, (str. 209-221)